Historia de la literatura argentina

25 La literatura de los modernistas I

Rubén Darío
Leopoldo Lugones
Carlos Becú
Carlos Ortiz
Leopoldo Díaz



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Grabado de Manuel Domínguez Nieto para la tapa de *El Modernismo Literario en el Río de la Plata*, de Antonio Seluja Cecín, Montevideo, 1965

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Prof. José Luis Bianchi

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

La literatura de los modernistas I

Imitar para ser original

"¿A quién podría imitar para ser original?", pregunta un personaje del escritor del Parnaso francés François Coppée, citado por Paul Groussac para caracterizar a Rubén Darío, el pontífice del Modernismo, en momentos en que la nueva escuela era atacada por su tendencia revolucionaria. En efecto, Darío se proponía "la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental" –escribe Ángel Rama–, "lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura en el conglomerado mayor de la literatura europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino". Entre la tradición y la novedad, lo pasado y lo actual, los modernistas continuaron un programa que los románticos habían iniciado: trabajar de manera consciente la autonomía expresiva y la independencia literaria. Salir, alejarse, tomar distancia de América, mirar desde París y apropiarse de lo universal en el correr presente del mundo moderno fue la primera tarea; después, volver a explorar el pasado nativo y revitalizar lo hispánico, aventurándose en un nuevo arraigo. Anuladas las diferencias estéticas nacionales en Hispanoamérica, el Modernismo reinició el diálogo con el mundo. A partir de entonces, Europa empezaba a escuchar a los hispanoamericanos. Y a leerlos.

Darío llega a Buenos Aires en 1893, para él el "medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas". Es saludado por *La Nación* y *La Prensa* y recibido en los salones literarios como en las tertulias en la casa de Rafael Obligado, a las que concurría "lo más notable de la intelectualidad bonaerense". También consiguió que le publicara sus trabajos en *La Biblioteca* el aduanero francés de las letras argentinas, aunque Groussac arremetía implacable: "Siendo pues un hecho de evidencia que la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual, se comete un abuso de doctrina al formular en absoluto el reproche de imitación europea, contra cualquier escritor o artista nacido en este continente. En principio, la tentativa del señor Darío no difiere esencialmente, no digamos de la de Echeverría o Gutiérrez, románticos de segunda o tercera mano, sino de la de todos los yankees, desde Cooper, reflejo de Walter Scott, hasta Emerson, luna de Carlyle...". Por pura imitación o sorprendente originalidad, lo cierto es que el Modernismo se impuso y fue irrefrenable. *El Mercurio de América*, revista fundada por el argentino Eugenio Díaz Romero, contribuyó como ninguna a instaurar la nueva poética que sostenía que la Belleza era una e inmortal y el poeta, un vate, un inspirado, pero también un orfebre de la palabra y un profesional del arte en tiempos en que este empezaba a ser una "mercancía". La misión fue "servir a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española" y "trabajar por el brillo" de su lengua. Junto a Darío, jóvenes como Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Luis Berisso, Carlos Ortiz difundían traducciones y originales de autores americanos y europeos y sus propias obras, fruto de la bohemia literaria a la que debieron la fecundidad del intercambio. El *Ateneo* de Buenos Aires fue otra institución que cobijó a la cofradía insaciable. Inaugurado en 1893, patrocinó el primer salón de Pintura de la ciudad, aglutinó a artistas como Schiaffino, De la Cárcova, Sívori, Della Valle y propició un concierto en el Ópera dirigido por Alberto Williams. Poetas, pintores, músicos, que se pensaron a sí mismos como clásicos, se cruzaron en el escenario argentino de fines del siglo XIX para instalarse en el mundo y ofrecer una menos viciada forma de representarlo.



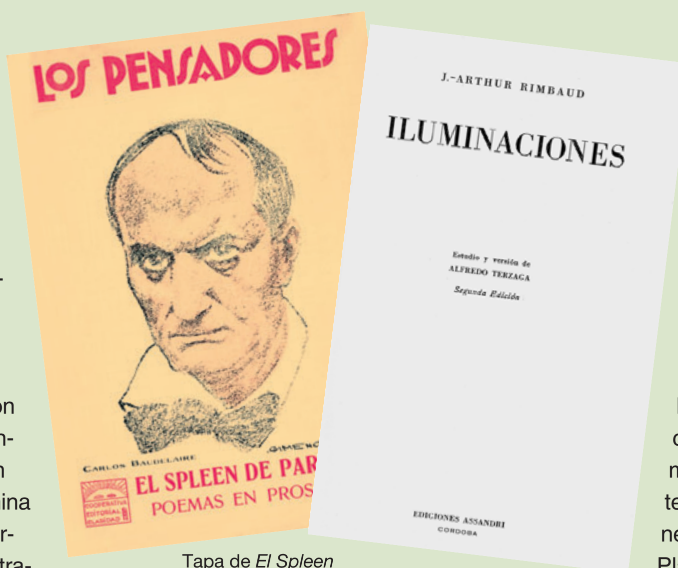
Artistas reunidos en el Ateneo: de izquierda a derecha, sentados: E. Schiaffino, E. Sívori, E. de la Cárcova, A. Ballerini y M. Boneo; de pie: A. Della Valle, L. Correa Morales y A. Bonetti

Croquis parisino



SYLVIA NOGUEIRA

Hacia 1830, en Francia, el arte "útil" se proponía instruir a los ciudadanos y asegurar el progreso del hombre. Théophile Gautier (1811-1872) lideró la reacción contra ese uso del arte desde la revista *Parnasse Contemporain* (1866), "Colección de versos nuevos", como explicaba el subtítulo, reforzado por una viñeta en la que un campesino iluminado por un sol naciente se apoya sobre la inscripción latina "Fac et spera" ("Haz y espera"). Los parnasianos representaban así su lema de trabajo, luz de gloria y belleza antigua. Gautier hacía, de los poemas, museos: el poeta debía transportar pinturas y esculturas a la poesía hasta "convertir el diccionario en paleta" y hacer valer su habilidad técnica en la métrica, apoyado en la filología y la arqueología, para recuperar formas estróficas antiguas, difíciles de pulir como mármoles de Carrara. Cuando Gautier murió, Théodore Banville, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Stéphane Mallarmé y muchos otros lo honraron como lo hacían los clásicos grecolatinos: encendieron su cuerpo en una pira. Leconte de Lisle (1818-1894) consolida la veneración parnasiana por esa Antigüedad con la noción de que la tristeza domina el mundo moderno porque se ha olvidado la tradición clásica, cuya belleza repasa en "Helène", poema sobre el mito de Leda, fecundada por un Júpiter que accede a la casta princesa convertido en cisne al querer ella evadirlo metamorfoseándose en una oca. José M. de Heredia (1842-1905), cubano de educación francesa, cincela durante 30 años *Les Trophées* (1893), colección de sonetos-cuadros. Los poetas llamados simbolistas, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire se levantan contra los parnasianos, de cuyas huestes algunos provenían, pero su respeto por *Les Trophées* les marca lo que comparten con ellos y con el Romanticismo en el que todos en realidad se inician. Los simbolistas no se satisfacen con las explicaciones del mundo que da la ciencia positivista; afirman el misterio que pueden sugerir los poetas, vates que ven más allá de la superficie de las cosas. Mallarmé (1842-1898) define el simbolismo como "el arte de elegir un objeto y extraer de él un estado de ánimo" a través de "desciframientos" que se hacen por medio de comparaciones que no se expresan completas sino más bien se sugieren: "Pero, ¡ay!, que el Aquí-abajo es dueño; su crueldad/ en los propios umbrales del azul me atosiga, / y el vómito hediondo de la Bestialidad/ a taparme allí mismo las narices me obliga". El poeta se define como un ave hermosa, pero, como el "Albatros" de Baudelaire o su "Cisne" desesperado por no estar en su lago, el poeta-ave ha caído a tierra, donde resulta torpe y ridículo y queda anhelando "L'azur", título de un poema de Mallarmé que consolida el color azul como símbolo de "excelsitud". Mientras los parnasianos cultivaron la aproximación de la poesía a la pintura, Paul Verlaine (1844-1896) orienta a los simbolistas a hacer poemas-sinfonías: "La música antes que todo sea" ("Arte poética"). Los versos son liberados de esquemas retóricos: son versos libres cuyos patrones debe crear cada poeta. Otros responderán al virtuosismo métrico que esa libertad en realidad exige: Arthur Rimbaud (1854-1891) fue magistral con la música de sus versos, como en "Vocales", asociadas con colores en sus famosas correspondencias ("A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu..."). Los poetas en París, a fines del siglo XIX, pulen la forma de sus versos, porque –como había insistido Gautier– perciben que solo ella persiste más que el tiempo y la muerte. Confiados en la forma, tienen ensoñaciones del "divino Platón/ y de Fidias/ y de Salamina y de Maratón/ ante el ojo intermitente de los picos azules de gas", como confiesa Verlaine en su "Croquis parisino".



Tapa de *El Spleen de París. Poemas en Prosa* de Charles Baudelaire. Edición de la revista *Claridad* para su colección Los Pensadores

Portada de *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud

Cisnes, colibríes y sanguijuelas

En 1913, Enrique Diez Canedo (1879-1945), poeta sereno y ensayista sagaz, publicó en Madrid junto con otro escritor, Fernando Fortún (1890-1914), una antología memorable: *La poesía francesa moderna*. En ella presentaban a los lectores españoles traducciones de la poesía que es referente definitorio del Modernismo, el movimiento que en la América hispánica se había venido desarrollando desde la década del '80 y que tenía en 1888, año de la publicación de *Azul* de Rubén Darío, la fecha formal de su inicio. Los escritores de España renovaron las letras de su patria, especialmente a partir de 1899, cuando visitó Madrid por segunda vez Darío, ya consagrado por entonces como el poeta modernista por antonomasia. La antología, según declara su prólogo, busca "fijar la evolución de la poesía lírica desde el final del romanticismo", cuyos epígonos rechazó el Modernismo y que, en consecuencia, determinó por antítesis algunos rasgos de la nueva estética: por ejemplo, mientras el Romanticismo desestimó la Antigüedad clásica, los modernistas componían odas pobladas de ninfas, Venus y Pegasos. Pero apreciaron a los fundadores: "Los nombres de los cuatro grandes poetas del romanticismo, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine y Alfred de Musset, han de figurar necesariamente a la cabeza de esta Antología (...). La influencia de las cuatro grandes figuras se ha perpetuado hasta hoy". La selección se concentra después en poetas como Gautier y Baudelaire, expuestos como precursores del Parnaso y Simbolismo, los dos movimientos que acaparan el mayor espacio en el libro.



El Modernismo en Hispanoamérica significó un momento de intensidad cultural inédito: la cantidad de nuevos creadores, la variedad y calidad de sus obras y el ambiente de esteticismo destellante autorizan a hablar de una segunda edad de oro de la literatura en lengua española.

Cuando el Modernismo hispanoamericano conquista la cultura española, ya ha desarrollado en el Nuevo Mundo las dos líneas que lo caracterizan: el refinamiento preciosista que expone almas atormentadas, vueltas sobre sí mismas en exóticos tiempos o espacios, y el lirismo que, juzgando frívolo ese refinamiento, se vuelca a lo americano y a misterios trascendentales, como el de la muerte. El preciosismo establece un sistema poético definido por la búsqueda de perfección formal y de novedad, lo cual se proyecta sobre todo en la experimentación con las formas métricas y en la renovación del lenguaje literario. Guiados por el precepto de "la música ante todo", los poetas modernistas ensayan en castellano esquemas de molde francés (como el rondó, poema de trece a quince versos usualmente octosilábicos, divididos en tres estrofas); sonetos con versos alejandrinos, que Darío practica empeñoso: "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo"; poemas que

–románticamente resistentes a retóricas establecidas– combinan versos de medidas diferentes ("El alba", del boliviano Ricardo Jaimes Freyre). La búsqueda de novedad se ejercita notablemente en la renovación del léxico, por ejemplo con la creación de neologismos que no siempre siguen las normas gramaticales y que más de una vez provocaron críticas. Nacido en el norte de Hispanoamérica, donde el Romanticismo había arraigado menos que en Argentina, los primeros modernistas recuperan de ese movimiento, además del antiacademicismo de Víctor Hugo, la representación del mal del siglo, de los sujetos desconsolados y melancólicos, que prefieren describir los efectos que les producen los hechos, más que narrarlos. La sinestesia, combinación de impresiones de los distintos sentidos, se vuelve la figura dominante de esas descripciones, que se hacen eco del Impresionismo pictórico. La evocación de la Grecia clásica y de su mitología, o la de los nórdicos europeos; las escenas exóticas de Japón y China o la mención de las porcelanas delicadas que de esos lejanos países se traían al Occidente refinado; la bohemia de París, cuyos cielos y tejados, aunque no los conozca el poeta, los describe; la multiplicación de cisnes, blancos o negros, como símbolos de elegancia y belleza que pueden expresarse también con flamencos y pavos reales constituyen amaneramientos que automatizaron rápidamente los imitadores de Darío. De todas partes se hicieron oír las críticas: el colombiano José Asunción Silva (1865-1896), modernista él mismo, llamó a los más preciosistas "colibríes decadentes" en "Sinfonía color de fresa con leche"; desde Argentina, el francés Paul Groussac les permitió publicar en su revista *La Biblioteca*, pero allí mismo manifestó no ver en ellos más que imitaciones gálicas; un poeta posterior al Modernismo como el peruano César Vallejo exclamaría en su poema "Avestruz": "Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales/ la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!". Darío atendió a las objeciones y buscó algunas temáticas más locales (la heroicidad de caciques aborígenes como "Caupolicán"), pero justo es decir que el americanismo modernista no fue consecuencia de aquellas críticas. Concurrían a él los aportes de precursores del Modernismo y una nueva configuración del panorama político continental: el cubano José Martí, además de fantasear con "fragantes lagos de leche" donde nadan "cisnes azules", luchó con la palabra y el cuerpo por la libertad de su patria y la autonomía cultural de América; por otro lado, el Primer Congreso Panamericano, celebrado en Washington en 1889, ya señalaba a Estados Unidos como la potencia imperialista de la que los pueblos hispanoamericanos debían resguardarse. Frente a la amenaza sajona ("¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?/ ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?", lamenta Darío), el Modernismo reivindica la tradición española ("Soy un hijo de América, soy un nieto de España", afirma orgulloso el nicaragüense) en un gesto que resignifica la admiración de poetas como Verlaine por Góngora y la recuperación de la cultura grecolatina antigua.



Carlos Alfredo Becú



Portada de *Azul* (detalle), de la edición de la *Biblioteca de La Nación*

En 1893, Darío se instaló en Buenos Aires. Hacía ya cinco años que era colaborador de *La Nación*, contacto fundamental con la élite porteña, que formó con él un cenáculo propagador de la nueva estética dentro y fuera de Argentina. Cuando terminaban de trabajar en *La Nación* o *La Prensa*, los redactores prolongaban su camaradería con el vate extranjero en cervecerías como Auer's Keller en Cangallo y San Martín o cafés como Luzio, en San Martín y Bartolomé Mitre. En esos bares se congregaba una bohemia local que no solo escribió al modo de Darío sino también le proporcionó medios de vida con empleos en el periodismo. Además del trabajo en *La Nación*, el poeta nicaragüense tenía una columna diaria en *La Tribuna* y colaboraba en *El Tiempo*, cuyo director, Carlos Vega Belgrano, le financió la primera edición de *Prosas profanas* (1896), libro con



Leopoldo Díaz

el cual, ha dicho Borges, “entró en el idioma español una nueva música”. Los periódicos resultaron un medio decisivo para la difusión (y oficialización catalizadora) del Modernismo porque publicaciones más autónomas, como las revistas especializadas que los mismos artistas fundaban, solían tener vida efímera por falta de fondos. Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), ciudadano argentino desde 1917, profesor de literatura y filosofía, poeta virtuoso en métrica –sobre la que teorizó en *Leyes de la versificación castellana* (1912)–, colaboró en 1894 con Darío en la fundación de la *Revista de América* para difundir la obra de los modernistas. Cerrada a los pocos números, el grupo publicó en *La Biblioteca* hasta que en 1898 abrió *El Mercurio de América*, nombre que homenajeaba a *Mercure de France*, revista simbolista. *El Mercurio de América*, que sobrevivió hasta 1900 con reconocimiento en toda Hispanoamérica, asumió en diversas polémicas la defensa del Modernismo, apadrinado también por otras revistas argentinas como *El Almanaque Sudamericano*, *El Almanaque Peuser*, *La Quincena*, *Atlántida*. Aunque Jaimes Freyre era autor de *Castalia bárbara* (1897), texto de intensa variación métrica y decidida evocación de la Grecia clásica, cuya publicación enorgulleció al Modernismo porteño, Darío prefirió los versos libres afrancesados del argentino Carlos Becú (1879-1924), el “benjamín de la tribu” modernista que luego se dedicó al Derecho y destruyó todos los ejemplares que pudo de los cien con que publicó *En la plenitud de los éxtasis*. Con sus diferencias individuales, todo el círculo modernista combatía el Naturalismo positivista, en particular su feísmo; practicaban con mayor o menor seriedad el espiritismo, incluso personalidades como José Ingenieros, dedicado a la psiquiatría y la sociología. Ingenieros incluyó en su colección *La Cultura Argentina* (que comprende en cien volúmenes textos de intelectuales nacionales de diferentes épocas) la obra de otro compañero de la tribu, la de otro argentino, Carlos Ortiz (1870-1910), asesinado por cuestiones políticas. Ortiz representó bucólicamente el campo, del que provenía, en *El poema de las mieses* (1902), dentro de una producción de oscilante modernismo.



Carlos Ortiz

Entre las tareas de difusión de la nueva estética, muchos traducían al castellano a los poetas franceses que emulaban. Ortiz lo había hecho con Banville, Baudelaire, Verlaine, Moréas. Leopoldo Díaz (Chivilcoy, 1862-1947), diplomático de carrera, también fue activísimo traductor, además de autor de composiciones literarias que recorren diversas líneas del Modernismo: *Bajo-relieves* (1895), al modo de *Los Trofeos* de Heredia y *Las ánforas y las urnas* (1923), de claro helenismo; *Atlántida conquistada* (1904), evocación de la conquista española de América y su liberación. El poeta descollante de “la tribu”, el que sin duda la trascendió, fue Leopoldo Lugones (1874-1938), que llegó socialista de Córdoba “y empezó a rugir”, según lo percibió Darío. Su socialismo lo aproximó inicialmente a Payró y a Ingenieros. Con el primero, organizó el Centro Socialista de Estudios; con Ingenieros fundó el periódico quincenal *La Montaña*, que declaraba entre sus principios “la supresión de todo yugo económico y político porque a ella seguirá el fin de la opresión moral” y solamente llegó a publicar doce provocativos números. El joven cordobés deslumbró a todos con las composiciones que presentaba y cuya publicación orgánica en *Las montañas del oro* (1897) financió el crítico de *La Nación*, Luis Berisso. Entonces Lugones era un poeta que parecía dirigirse a mayorías. Lo que escribió en los ocho años siguientes fue compilado en *Los crepúsculos del jardín* (1905), que resultaba más aristocrático y oficial, prenunciando así una carrera de oscilaciones ideológicas y poéticas que harían a Lugones objeto de enconadas polémicas.



“Es del arte experto nauta;/buzo y bonzo, de las perlas costosísimas se incauta/y en la flauta de sus rimas las incrusta pronto y bien./¡La gran flauta! ¡La gran flauta!” Caricatura de Rubén Darío realizada por Cao

Poeta errabundo y apasionado

PAULA CROCI

“El cabello crespo y negrísimo, que nunca se infló en melena, iba regular sin compostura. Los ojos faunescos encendíanse de alegre franqueza que fácilmente oblicuaba chispa irónica; pero su mirada era, sobre todo, fraternal. La ancha nariz, la ruda boca, repetían la máscara *verleniana*. (...) El talante del poeta era de una elegancia varonil. Su tronco recio, su andar reposado. Todo en él manifestaba una virilidad casi brutal, salvo las manos bellísimas que parecían de jazmín”. Con estas palabras poéticas, Leopoldo Lugones se despide en 1919 de Rubén Darío, su amigo y uno de los grandes renovadores de la poesía y la lengua en América y fundador del Modernismo.

Hijo de Manuel García y Rosa Sarmiento, un matrimonio acordado entre familias y separado antes de su nacimiento, Félix Rubén García Sarmiento nació en 1867 en Metapa (León), Nicaragua. Por haber tenido un bisabuelo llamado Darío, este nombre pasó como patronímico a toda la familia y fue adoptado como seudónimo por el precoz poeta. A los nueve años, ya componía versos y, con menos de 14, fue requerido por la redacción de *La verdad*, un diario de la ciudad de León para que escribiera artículos en contra del gobierno, cosa que hizo con un estilo revolucionario y exaltado, inspirado en el conocido escritor ecuatoriano Juan Montalvo. Pronto la fama del joven poeta fue conocida por todo el territorio nicaragüense, por lo que el gobierno de Managua solicitó que el adolescente compusiera versos. “Mi renombre departamental se generalizó muy pronto y al poco tiempo ya era señalado como un ser raro. Demás decir, que era buscado por la incontenible manía de versos para álbumes y abanicos”, recuerda Darío en su *Autobiografía*, escrita en Buenos Aires en 1912. A punto de ser enviado a educarse a Europa por cuenta del gobierno, el pedido fue rechazado por el presidente Chamorro cuando el joven recitó unos versos radicales y anticlericales que provocaron en el mandatario la siguiente reflexión: “Hijo mío, si así escribes ahora contra la religión de tus padres y de tu patria, ¿qué será si te vas a Europa a aprender cosas peores?”. En su lugar, consiguió un puesto en la Biblioteca Nacional donde se hizo experto en literatura castiza a partir de la “Biblioteca de Autores Españoles” de Rivadeneyra. Allí también nació su irrefrenable deseo de rejuvenecer y flexibilizar la lengua española en América, lo que luego hizo con la definitiva influencia de románticos franceses como Víctor Hugo, realistas como Gustave Flaubert y Emile Zola y simbolistas como Anatole France, Paul Verlaine y Charles Baudelaire.

“De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de Rubén Darío”. Pedro Henríquez Ureña

En 1884 regresó a su país, luego de haber sido embarcado por sus amigos para evitar un matrimonio apasionado y repentino. De nuevo en su tierra, accede a un cargo en la secretaría de la Presidencia de la República y anuncia la publicación de su primer libro *Epístolas y poemas*, que sale recién en 1888 con el título de *Primeras notas*. Ese mismo año desembarca en Chile, donde comienza su verdadera vida de escritor con la publicación de *Azul*. Trabajó primero para *La época* de Santiago, después para *El Mercurio* de Valparaíso hasta que finalmente obtuvo, gracias a una recomendación, una corresponsalía en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Con esto último inicia el camino hacia una de sus antiguas aspiraciones: tener contacto con la intelectualidad porteña e instalarse en su ciudad. Tras las primeras colaboraciones en el diario argentino y sin pisar todavía estas tierras, vuelve a su patria e inicia un periplo centroamericano, movido por distintos cargos y matrimonios arrebatados, que termina con un viaje oficial a Europa como representante nicaragüense en las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América. Durante su estadía, pudo cumplir con otro de sus sueños demorados: conocer París, el lugar donde se despertarí-



Tapa de *Los Raros* de Rubén Darío, volumen VI de sus *Obras Completas*, publicada en Madrid en 1918



Tapa de un libro de poemas de Rubén Darío, editado en Zaragoza en 1946

an todos los alcances de su talento poético. "Yo soñaba con París desde niño" –recuerda en su autobiografía– "(...) Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y sobre todo, era la capital del Amor y el reino del Ensueño". Pero se pierde en un laberinto de bohemios, fracasados artistas y bebedores en el Barrio Latino, cuyo trofeo es haber conocido a Paul Verlaine, máximo poeta simbolista. Antes de llegar a Buenos Aires, pasa una breve estadía en Nueva York y se vincula con Martí quien lo reconoce, en un gesto consagratorio, como un verdadero discípulo. En la ciudad porteña, a la que arriba en 1893 como cónsul del gobierno colombiano, es recibido con calurosos reconocimientos de Julio Piquet, el editor de *La Nación,* y de Joaquín V. González, de *La Prensa.* Pasa sus días alternando entre el trabajo periodístico, la escritura de poemas que más tarde se publicarán bajo el título *Prosas Profanas* (1896) y la vida bohemia compartida con escritores que admiraba, como Obligado y García Velloso; disfrutó de la amistad de Martel, Oyuela, Payró y Holmberg. Empezó a publicar para *La Nación* una serie de artículos sobre poetas "fuera de lo común", en su mayoría modernos, a quienes él había conocido personalmente o a través de sus libros. Esta serie se editó en 1905 como un volumen titulado *Los raros* y causó un impacto positivo entre los jóvenes poetas, ya que en sus páginas, según las palabras de Darío, "se revelaban nuevas maneras de pensamiento y belleza" de la mano de Poe, Verlaine, Lautréamont, Cavalca, Martí, entre otros, hombres con cualidades excepcionales por su condición de artistas. Su prolífera actividad en el Río de la Plata se completa con su trabajo en los diarios *La Tribuna* y *El Tiempo* y la fundación del *Ateneo*, un órgano de lucha intelectual, de producción y circulación de ideas renovadoras respecto del arte y la poesía. Permanece en esta ciudad hasta 1898, cuando es enviado a España como corresponsal de *La Nación*. De este viaje surgen las crónicas editadas en Francia en 1901 con el nombre de *España Contemporánea*. Su segunda estancia en Francia resulta productiva. A pesar de que sus horas se pierden entre alcohol, mujeres y ocultismo, elabora *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904), *Cantos de vida y esperanza* (1905). Luego, su vida diplomática, literaria y errante por Nicaragua, París, Río de Janeiro, Italia, México, Cuba, España, lo trajo una vez más a Buenos Aires en 1911, donde escribió dos reseñas autobiográficas: *Vida de Rubén Darío*, publicada en varias entregas por la revista *Caras y Caretas* en 1912, e *Historia de mis libros*, que apareció en tres números del diario *La Nación* en 1913.



Dibujo que acompañó la edición española de las *Obras poéticas completas* de Darío, editadas en 1934 por la casa M. Aguilar

Sus últimos años fueron de traslados constantes y deterioros progresivos de su salud hasta que en 1916 muere por la cirrosis, en Nicaragua, en compañía de una de sus antiguas esposas, Rosario Murillo. En su reconocimiento al poeta al que señala como "renovador de las formas vacías de una retórica ya muerta del lenguaje", Lugones recuerda a Darío de este modo: "Como la alondra y el ruiseñor, simultáneamente encarnados en él, Rubén Darío, poeta absoluto, es un ser constituido de alas, melodía y luz."

Hacia el Modernismo en la Pintura argentina



El arado (1901), óleo de Martín Malharro

JOSÉ LUIS BIANCHI

Durante el último cuarto del siglo XIX, se fue afirmando en nuestro país lo que podría confirmarse como un verdadero campo artístico. En 1876 se creó la Asociación Estímulo de Bellas Artes, cuya academia sería hasta comienzos del siglo XX el más importante establecimiento de enseñanzade pintura, dibujo y escultura del país. Unos años después, en 1896, se inauguró el Museo Nacional de Bellas Artes, siendo su primer director el pintor y crítico de arte Eduardo Schiaffino. Esta institución fue fundamental para el desarrollo de la cultura artística de nuestro país, ya que contribuyó en gran medida a la formación del gusto estético del público y orientó pedagógicamente a los jóvenes estudiantes de Arte. Si bien durante este período se produce a nivel nacional el surgimiento de una generación de artistas de gran nivel técnico (influidos por la pintura académica europea), cabe decir que su propuesta carecía de originalidad y audacia, si tenemos en cuenta los aportes del Impresionismo treinta años antes y del Post-Impresionismo hacia fines del siglo XIX. El movimiento impresionista había surgido en París hacia 1870, oponiéndose justamente a la pintura académica e historicista de su época; aportó una nueva visión pictórica, que priorizaba la incidencia de la luz sobre el objeto pintado, la pincelada fragmentada, las sombras coloreadas y las formas abiertas, dotando a esta pintura de una frescura y espontaneidad inusuales para la época (su principal exponente fue Claude Monet, cuyo cuadro “Impresión sol naciente” dio origen al nombre de la escuela).
Puede decirse que recién a comienzos del siglo XX se produce la primera innovación dentro de nuestra pintura, lo cual lleva a un conflicto entre tradicionalismo y vanguardia (representada esta última por el aporte impresionista). En 1902, Martín Malharro suscitó una gran conmoción en el ambiente artístico local al exponer obras de estilo impresionista. Adhirieron los pintores Faustino Brughetti y Fernando Fader.
Martín Malharro nació en la localidad de Azul en 1865 y falleció en Buenos Aires en 1911. Una vez establecido en esta última ciudad,



Las parvas (1911), óleo de Martín Malharro (Museo Nacional de Bellas Artes)

aprende grabado y litografía. En la década del '80, estudia dibujo y pintura por las noches en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Su amistad con Roberto J. Payró lo lleva a colaborar en *La Nación* como ilustrador. En 1895 viaja a París, donde residirá por seis años, que resultarán fundamentales para su evolución pictórica. Allí estudia con el pintor académico Puvis de Chavannes, pero al poco tiempo sus inquietudes tomarían otro rumbo: el descubrir el Impresionismo lo lleva a modificar su estilo y a aclarar su paleta. En la capital francesa, toma contacto con Claude Monet y puede apreciar la obra de Pizarro, Gauguin y Van Gogh. En 1901 regresa a Buenos Aires, donde realiza al año siguiente una exposición con sus obras de estilo impresionista en la galería Witcomb y se inicia así una serie de polémicas y rechazos hacia su nueva propuesta. Si bien Faustino Brughetti ya había realizado una exposición del estilo (su técnica derivaba de los "machiaiaioli", impresionistas italianos), fue Malharro quien estudió esta vanguardia en sus verdaderas fuentes y la impulsó en nuestro país. Una de sus obras paradigmáticas es "Las Parvas" de 1911 (Museo Nacional de Bellas Artes), donde expresa al máximo su búsqueda pictórica. En este óleo se aprecian dos parvas en el margen derecho del lienzo, mientras el horizonte se sitúa en la mitad de la composición. Aparecen todas las características del Impresionismo: colores vivos y saturados (amarillo), sombras coloreadas, pinceladas entrecortadas y formas abiertas. También se aprecian ciertos grises, que contrastan con la luz predominante. Otras obras suyas que siguen esta vanguardia son "El arado" y "En plena naturaleza", compuestas en 1901. Además de su aporte como artista, Martín Malharro fue un gran docente. Se desempeñó como inspector de dibujo y como catedrático en la Universidad de La Plata, en la Escuela Normal de Profesores y en la Academia de Bellas Artes. En 1911, publicó su libro *El dibujo en la Escuela Primaria*, donde expuso sus ideas sobre el arte. En 1908, realizó una segunda exposición en Buenos Aires. Continuó la polémica y hostilidad del medio artístico frente a su obra: predominaba en nuestro país el gusto por la pintura académica y tradicionalista, donde abundaban los temas históricos y costumbristas y se privilegiaban el claroscuro y los tonos bajos; asimismo los pintores argentinos becados en Europa, estudiaban con los maestros académicos, sin conocer la innovación de los Impresionistas. Falleció en 1911, cuando estaba a punto de organizar una nueva exposición, que se realizó en forma póstuma. Fueron sus continuadores Ramón Silva y Walter de Navazio. Merced al aporte de artistas como Malharro, las artes plásticas en nuestro país logran despegarse de las corrientes tradicionalistas que dominaban el panorama local en ese entonces, abriendo el camino a las influencias de las vanguardias.

La travesía de la escritura


Conrado Nalé Roxio

Una vez que dejó de ser la estética dominante, la poesía "artificiosa" de Rubén Darío ofrecía la exuberancia para ser elegida como base de operaciones estilísticas que dieran lugar a nuevos textos con efecto cómico. El literato, periodista y dramaturgo Conrado Nalé Roxlo (Buenos Aires, 1898-1971) reúne en 1944, en su *Antología Apócrifa*, reescrituras humorísticas de autores célebres hechas entre 1920 y 30: "Salutación optimista de Año Nuevo" fusiona los poemas "Canto a la Argentina" y "Salutación del optimista" de Darío. Desde la camada tanguera de letristas-poetas del '30, Celedonio Flores (Buenos Aires, 1896-1947) hace una versión cómica de la "Sonatina" (*Prosas Profanas*), recopilada como "poema lunfardo" en su *Antología poética*, editada en 1975. Roxlo define esos textos en el prólogo como "ejercicios literarios nacidos en el apresuramiento periodístico", fundados en la imitación de estilos ajenos, con intención humorística, lo que "es la razón de ser del *pastiche*". El autor enuncia en el título de cada texto el uso de este mecanismo: *la escritura "a la manera de..."*. "A la manera de Rubén Darío" copia los recursos más visibles del original –vocativos elogiosos, enumeraciones hiperbólicas, vocabulario mitológico o heroico– pero quiebra su efecto mediante el humor. Los poemas de Darío alaban la raza hispanoamericana, forjadora del futuro humano, y a la Argentina, tierra promisoria y patria universal que recibe al mundo entero en su éxodo de los viejos continentes corruptos. Roxlo conserva las exclamaciones que abren y cierran el *Canto...:* " –¡Argentina! ¡Argentina! ¡Argentina!–" pero convierte la "Salutación optimista", dirigida al "reino nuevo" que se avecina, en un triple saludo retórico de "¡Feliz año nuevo!". El *Canto* de Darío exalta los rasgos legendarios de cada pueblo que llega: los vascos son "raza heroica, raza robusta/ rudos brazos y altas cervices". Roxlo inicia cada estrofa al mismo estilo: los vascos son también "de alma reacia/ a ser por nada doblegada". Pero, enseguida pone en primer plano lo que Darío omite: el ansia de lucro, que no es privativa de los vascos. Así, los muda en lecheros que llevan "juntos en un tarro la Vía Láctea" –la leche– y "el ancho Plata" –el agua con que la mezclan–. "La gran voz de oro" que saluda a la Nación es, en Roxlo, "la gallina de los huevos de oro", que para los "hombres de la vieja Europa" "pondrá un huevo": aquí podrán medrar. Celedonio Flores, por su parte, diseña una parodia de "Sonatina" con las dos acciones que producen la comicidad en dicho género. En primer término, preserva el estilo noble del original: el ritmo cadencioso; la sintaxis compleja; las oraciones efusivamente exclamativas; el género *sonata*, que sugiere lo musical. Luego lo aplica a un tema vulgar, usando la *inversión*, pues la dama soñadora de Darío ("La princesa está triste...") se vuelve mujer de inquilinato; el sueño de libertad y amor de la joven recluida en su "jardín" poblado de pavos reales y "en su silla de oro" a la espera del príncipe azul "que te adora sin verte", será el anhelo de tener dinero, de ser mantenida, no explotada ni maltratada por los hombres. La parodia se acentúa al tornar la retórica *parnasiana* en jerga lunfarda: la lengua pasa del extremo más suntuoso de poeticidad a otro marginal, "no apto para lo poético". La heroína es una "bacana" que "quiere tener menega" de un "mishé", es decir "dinero de alguno que la mantiene" mientras ella se divierte con un "gigoló", joven amante al que se le paga. En el contexto post-vanguardista, viviendo la "década infame", estos hombres decepcionados y en busca de un nuevo decir nacional, transitaron otra vez a Darío, a medio camino entre la burla y el homenaje.

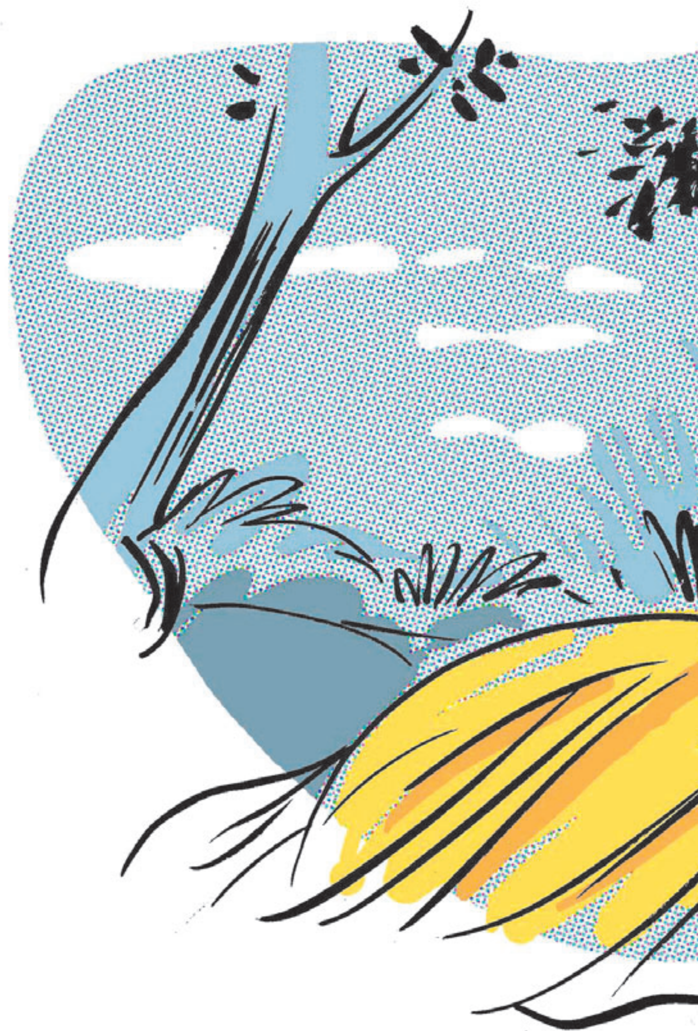

Celedonio Flores

Antología

Sonatina

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.
El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña, dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.
¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormus?
¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.
Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.
¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrel que no duerme y un dragón colosal.
¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida. La princesa está triste).
más brillante que el alba, más hermoso que abril!
"Calla, calla, princesa –dice el hada madrina–;
el caballo con alas hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor."

Rubén Darío. En *Prosas Profanas*,
Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1949



"Las cúpulas cónicas,
Las cúpulas cónicas son raros insectos de oro,
Con largas estrías de púrpura tiria,
Que parecen –llamas sobre campo de oro–
Cuerdas ensangrentadas de una inmensa lira...

De las cúpulas bajan,
Rasgando en línea recta las penumbras,
Tenues flechas de luz azulada,
De luz pálida y mística y santa,
Que se quiebran y se irisan, entre las penumbras,
Sobre los arabescos de las ojivas y columnatas,



Y hacen brillar, con cabrilleos crepusculares,
Las amatistas y los zafiros y los rubíes de los altares,
Orlados de escarlata,
O los macizos pebeteros y lampadarios de plata...

En la soñolienta penumbra de la basílica,
En la penumbra soñolienta y mística,
Nimbadas de oro, sobre un fondo de oro,
Las vírgenes byzantinas parecen divinas
Apariciones...”

Carlos Becú, *Fragmentos*

“Es la hora del trabajo. En la llanura
De una lívida blancura,
Tiende el alba su luz pálida de ensueño,
Como un velo vaporoso,
Suavemente luminoso
Extendido en las artísticas vaguedades de un diseño.
Y ya Ervar sueña y trabaja vigoroso, Empuñando el timón fuerte del arado,
Que arrastrado por la yunta de robustos
Bueyes marcha;
Y Ervar surge con su paso acompasado
Mientras crujen sus pisadas en la escarcha;
En la escarcha que refleja palideces invernales,
Cuyos límpidos cristales
Se asemejan, suspendidos
De las ramas taciturnas
De los frágiles arbustos,
A caireles desprendidos
Por el vuelo de las horas en la fiesta de la sombra,
A caireles desprendidos de las lámparas nocturnas.”

Carlos Ortiz, El poema de las mieses (fragmento)

“En la tumba del lírico cantor de los amores
El cincel inspirado grabó un bajo-relieve:
Una danza de ninfas coronadas de flores,
Con los senos erguidos, como lotos de nieve.

Rosales florecidos mezclaban sus rumores
A la callada ronda, sutilísima y leve,
Y dos sátiros, llenos de lúbricos ardores,
Miraban a las ninfas de pie ligero y breve.

Y cuando, misteriosa, la noche descendía,
Un genio de las selvas, con lánguida armonía,
Su dulce flauta rústica iba a tocar en ella.

Y el caminante, absorto, creyendo que soñaba,
Al escuchar el canto crepuscular, dudaba
Si era la voz de Apolo o el himno de una estrella.”

Leopoldo Díaz, *La tumba de Anacreón*
En: Henríquez Ureña, Max, *Breve Historia del Modernismo*, Buenos Aires, F.C.E., 1954

Bibliografía

CAPDEVILA, ARTURO, *Rubén Darío. Un bardo Rei*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
DARÍO, RUBÉN, *Autobiografía*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
GARCÍA MARTÍNEZ, JOSÉ, "Malharro". En *Pintores Argentinos del Siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, s/f.
GHIANO, JUAN CARLOS, *Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
HENRÍQUEZ UREÑA, MAX, *Breve Historia del Modernismo*, Buenos Aires, F.C.E., 1954
LACAU, MARÍA HORTENSIA, Prólogo a Conrado Nalé Roxlo, *Antología Apócrifa*, Buenos Aires, Kapelusz, 1971.
LÓPEZ ANAYA, JORGE, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
LOPRETE, CARLOS A., *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Poseidón, 1955.
LUGONES, LEOPOLDO, *Rubén Darío*, Buenos Aires, Ediciones Selectas América, 1919.
MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme (1850-1900*), Paris, Armand Colin, 1925.
MONTELEONE, JORGE, "De los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)". En, Jitrik, Noé (coord.) *Sesgos, cesuras y métodos*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
RAMA, ANGEL, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.

Ilustraciones

P. 387, P. 391, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, t. 3, Buenos Aires, TEA, 1965.
P. 388, BAUDELAIRE, CARLOS, *El Spleen de París. Poemas en Prosa*, *Los Pensadores*, nº 19, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1922.
P. 392, *Caras y Caretas*, a. IX, nº 414, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1906.
P. 390, DARÍO, RUBÉN, *Azul*, Buenos Aires, La Nación, 1905.
P. 394, DARÍO, RUBÉN, *Los Raros*, [*Obras Completas*, v. VI], Madrid, Editorial Mundo Latino, 1918.
P. 394, DARÍO, RUBÉN, *Obras poéticas completas*, Madrid, M. Aguilar, 1932.
P. 394, DARÍO, RUBÉN, *Poesía*, Zaragoza, Editorial Ebro, 1946.
P. 390, P. 391, *Historia de la Literatura Argentina*, t. 3, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 395, *Historia general del arte en la Argentina*, t.VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
P. 396, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, s/f.
P. 388, RIMBAUD, J-ARTHUR, *Iluminaciones*, Córdoba, Ediciones Assandri, 1955.
P. 386, SELUJA CECÍN, ANTONIO, *El Modernismo Literario en el Río de la Plata*, Montevideo, 1965.

Auspicio:



gobBsAs